

idiomas importa tanto la recta interpretación de los textos expositivos como la lectura de los trozos literarios. La antología de los del Río (*Del Solar Hispánico*) nos ofrece la pauta. Lástima que no la haya seguido el doctor Menton, en su admirable *Saga de México*. Tal defectillo, sin embargo, no nos impide recomendar el libro a la consideración de todo profesor de español y de asuntos interamericanos, como libro metódico, bien vertebrado y consecuente.

MARSHALL R. NASON,
University of New Mexico
Albuquerque, New Mexico.

WALTER T. PATTISON, *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*.—
 Minneapolis, University of Minnesota Press, 1954. 146 pp.

Pertenece este libro a una tradición norteamericana de estudios analíticos de las obras de Galdós, inaugurada por H. C. Berkowitz: estudios redactados en inglés, opuestos de modo más o menos explícito al "impresionismo" de la crítica galdosiana de otras escuelas, y reconcentrados generalmente, con fines descriptivos y procurando tener bases positivas, sobre algún aspecto de la técnica o de los temas de la obra. El presente libro es de lo mejor que hay en su género.

Pattison se ha propuesto hacer —no le caiga mal que digamos que en miniatura—, con dos novelas de Galdós, algo parecido a lo que hizo J. Livingston Lowes, en *The Road to Xanadu*, con dos poesías de Coleridge.¹ Se trata de estudiar e iluminar el "proceso" que ha originado a la obra de arte. Esta es, digámoslo así, una operación en cuatro etapas — etapas lógicas, por lo menos. Primero, siguiendo indicios presentes, a través de la biografía o en los escritos del "poeta", se procura saber, conocer y leer todo cuanto sea posible de lo sabido, conocido y leído por el poeta que pudiera haber figurado, como "materia prima", en la obra literaria. No por error se dice aquí "saber" y "conocer". Figuran en este método las experiencias extra-literarias del poeta — lo cual indica, si se quiere, hasta qué punto los resultados, por sugestivos que sean, tienen que quedar teóricamente incompletos.

En la segunda etapa se identifican en la obra cuantos sea posible de sus elementos, desde el punto de vista de las materias primas que entraron en su formación. Hasta aquí hay, cuando menos, un paralelo

con el tradicional estudio de las "fuentes" de una obra — "pasado de moda", según Pattison (p. 4). Pero de aquí se pasa —etapa tercera— al escrutinio de los elementos así identificados, con el propósito de explicar cómo ha entrado cada uno, y ha sido transformado, en la obra. Tal explicación se da casi exclusivamente no en términos de la estructura total de la obra como creación artística, sino en los del proceso creador, entendiéndose por esto una serie de acontecimientos en la mentalidad del poeta. En la cuarta etapa se sacan conclusiones generales, respecto al funcionamiento del proceso creador, así entendido.

La mayor parte del interés y del valor crítico del presente libro, ambos indiscutibles, reside para mí en lo que nos ha podido revelar el señor Pattison, al aplicar las dos primeras etapas de su método. Las tentativas de explicación de cómo funcionaban el intelecto y la imaginación de Galdós mientras se hallaba en vías de composición una novela, son interesantes, a menudo ingeniosas, y hasta plausibles; pero a veces también quedan debilitadas por ser propuestas sin tener debidamente en cuenta su condición, por fuerza hipotética e incompleta,² y como si realmente sostuvieran alguna teoría concreta sobre la naturaleza del proceso creador. Las especulaciones de esta índole, sin embargo, no tienen más alcance que el siguiente: ningún escritor forma sus creaciones de la nada; más bien emplea un sinfín de materias, "algunas derivadas de la lectura, otras de la observación personal" (p. 111); en un momento de "cristalización" (expresión importada de la obra de Lowes) las materias adecuadas se combinan; la combinación obedece en parte a asociaciones inherentes en el sentido de las materias mismas, y a veces se efectúa incompleta o inhábilmente, de modo que el crítico puede señalar las "costuras"; pero el valor artístico de lo bien combinado se deriva de lo que al fin y al cabo tiene que denominarse "genio" p. 140), que es ante todo una cualidad "emotiva" (*ibid*).

Tales conceptos pertenecen a la aludida cuarta etapa, la cual estaba evocada ya, en cuanto se empleó la expresión "proceso creador". Pero la cuarta etapa, para que se lograra aplicándola a un éxito importante, tendría que basarse en una teoría psicológica de grandes vuelos. De ello hay más en Lowes que en Pattison. Ninguno de los dos, como hombres de letras, tendría por qué ofenderse del dictamen de Wellek y Warren relativo a Lowes: "en cuanto a la teoría [del proceso creador], pronto se contenta."³

De los tres capítulos (y la "conclusión") que componen este libro —que por lo dicho anteriormente no carece de sumo interés para el que quiera conocer a fondo las obras de Galdós— el primero, titulado "Período formativo: influencias extranjeras", es pura "etapa primera." Aquí recurre Pattison en parte a las *Memorias*, a los últimos *Episodios nacionales*, y a otros escritos varios de Galdós, pero más que nada al minucioso estudio de todos los tomos —muchos de ellos anotados por la mano de Galdós— existentes en la biblioteca particular del novelista, conservada todavía en Madrid por su hija doña María Pérez Galdós de Verde. Hace constar detalladamente que puede tomarse como autobiográfico al pie de la letra el resumen de las lecturas de Vicente Halconero que se encuentra en el capítulo x de *España trágica*. De esto y de otras ilaciones de la prueba de ello, infiere una lectura voraz por parte del joven novelista, entre 1867 y 1873 —y la influencia correspondiente— de una imponente lista de autores extranjeros de los más conocidos de la época, así como de varios autores clásicos.

Dos capítulos sucesivos van dedicados al estudio de *Gloria* y de *Marianela*, respectivamente. Las materias formativas identificadas y estudiadas por Pattison, son tanto del tipo "observado" como del literato. Un ejemplo del primero lo dan las relacionadas con Ficóbriga, escenario de la novela, que resulta ser una combinación de Castro de Urdiales y Santillana del Mar, con aditamentos santanderinos de otros sitios. Entre los datos nuevos en que se funda esta parte del análisis de *Gloria*, están los relativos a Juanita Lund, hija de una española casada con noruego protestante, llamada ya por Berkowitz, algo excesivamente, "el modelo" de Gloria Lantigua. La definición del sentido de "krausista" que debe aplicarse a Galdós, y de las lecturas y otras influencias informantes de la actitud religiosa que expresa éste en *Gloria*, es definitiva y ejemplar. Las materias puramente literarias en que más se fija Pattison son *Sybille*, de Feuillet, cuya condición de "materia" demuestra de manera del todo convincente, y la Biblia. Partiendo de las muchas alusiones bíblicas que contiene la novela y apelando a varias anotaciones que hay en la Biblia personal de Galdós, construye Pattison un orden lógico, y de allí una cronología, de la operación del proceso creador en este aspecto, que aunque se le podrá poner reparo en algún detalle, en sus líneas generales se impone sin objeción posible. Entre las obras ahora olvidadas que Pattison nos obliga a creer que afectaron al Galdós crea-

dor de entonces, podrán citarse, como especialmente interesantes, *La novela de Luis*, de S. de Villarminio; *La minuta de un testamento*, de Azcárate, y *Benito Espinosa*, traducción hecha por U. González Serrano, de la obra de B. Auerbach. Esta última figura en la creación de Daniel Morton, el amante judío de Gloria. En su estudio de este personaje, Pattison ha producido mucho más de lo que pudiera resumirse aquí: una verdadera riqueza. Ha encontrado incluso, y está reproducido en su libro, un retrato, base probabilísima de la descripción fisonómica (de la propopografía, que diría el buen galdosista J. W. Treat) de Morton.

En cuanto a *Marianela*, Pattison confirma, citándolo, el análisis comtiano de Casaldiero. Cita también las observaciones germinales de Menéndez y Pelayo, respecto a los paralelos con *Wilhelm Meister* y con *Les misérables*, y luego los traza en detalle a la luz de su concepto metódico de materias de composición. La breve formulación de Menéndez y Pelayo fué ideológica; el análisis de Pattison, a la vez que más amplio, es más estrictamente literario.

Lo dicho hasta aquí acerca de estos capítulos, reza con las etapas primera y segunda del método — reconstrucción e identificación de las materias. Las hipótesis relativas al proceso poético-psicológico de la creación literaria, son de tipo algo distinto en los dos capítulos, diferencia que se ve reflejada en una variación de los títulos: “la génesis de *Gloria*”, “la creación de *Marianela*”. Se refleja también en las conclusiones generales del autor, sobre “tendencias” del proceso creador en Galdós (p. 137). De éstas, una —la búsqueda consciente de materias relacionadas con el asunto de la novela por cristalizar— sale principalmente del trabajo sobre *Gloria*. Y dos más —enlace asociativo entre las materias, y selección de éstas según un criterio de “tono emotivo”— indican la orientación central del estudio de *Marianela*.

La última tendencia creadora, de las que figuran en la aludida lista de conclusiones generales, es el “trastrueque (*shifting*) de modelos.” En cuanto esto se refiere a aquél en que efectivamente consista la obra literaria, en una combinación de materias diversas, relacionado con uno de los axiomas del método, y difícilmente podría ser una tendencia concretamente galdosiana. Y en cuanto el “trastrueque” es algo distinto, algo que se reconoce por pequeñas contradicciones internas, como parece ser el caso con Daniel Morton (p. 105), por ejemplo, o con la iglesia

de Ficóbriga (pp. 26-28), habrá que creer que, más bien que un movimiento normal del proceso de la creación literaria, es sencillamente un defecto —un defectillo, si se quiere— en ésta.

JOHN P. NETHERTON,
Universidad de Chicago.

NOTAS

1 Ha sido su propósito aplicar "algunas de las técnicas de análisis literario felizmente desarrolladas por los críticos de las literaturas francesa e inglesa" (p. 3). Además del libro de Lowes (Boston, Houghton Mifflin, 1927), cita a Pierre Audiat, *La biographie de l'oeuvre littéraire — Esquisse d'une méthode critique*, París, 1924, y a Louise B. Dillingham, *The Creative Imagination of T. Gautier*, Princeton, Psychological Review Co., 1927.

2 Véanse, por ejemplo, el valor tan literal que se da a la conocida declaración de Clarín de que Galdós le había dicho en una carta que el primer tomo de *Gloria* se le ocurrió completo una tarde en la Puerta del Sol (pp. 18, 113, *et passim*); o la idea de que la lectura de *Wilhelm Meister* "indudablemente" fué la "chispa" que dió origen a la combinación de elementos ya dispuestos para que se escribiera una novela que resultaría ser *Marianela* (p. 135).

3 R. Wellek y A. Warren. *Theory of Literature* (N. Y., Harcourt Brace, 1949), p. 84.

ANA TERESA FABANI RIVERA, *Nada tiene nombre*. Prólogo de Córdoba Iturburu.—Buenos Aires, Ediciones "Botella al Mar", 1949, 54 pp.

Estas sencillas poesías de la joven autora entrerriana parecen dichas en voz baja y hablan de imperceptibles anhelos, temores y decepciones, mientras los días van resbalando hacia la "nada" para confundirse con todas las demás "nadas" en que se desvanecen la risa, los pensamientos, el dolor o la dicha. Hay un tono de desencanto ante el vacío del mundo que la rodea y que carece de sentido, si todo ha de deshacerse en humo. Es la desazón metafísica de la juventud moderna, a tientas en busca de una eternidad en la que apenas cree y que en la poesía de Ana Teresa Fabani Rivera cobra un acento de suave tristeza.